

Hippolyte Taine als Literaturwissenschaftler oder die Hermeneutik der Alterität

Bei keinem anderen Autor des Dix-Neuvième dürften die überragende Prominenz unter den Zeitgenossen und der prekäre, ja tendenziell negatierte Nachruhm in späteren Epochen weiter auseinander klaffen als bei Hippolyte Taine. Zu Lebzeiten zweifelte – gleichgültig ob Anhänger oder Gegner – kaum jemand daran, dass Taine einer der Größten war, und zwar nicht allein auf den Feldern von Philosophie, Geschichtsschreibung oder *critique littéraire*. Auch Taines eigene im engeren Sinn literarische Produktion genoss beträchtliches Ansehen, wie etwa Theophile Gautiers schönes Gedicht ‚La bonne soirée‘ belegen kann: Als Beispiel von Lektüren, die exquisit geeignet sind, geistvoll die Zeit zu vertreiben, nennt es neben den Brüdern Goncourt und Heinrich Heine „Le Thomas Grain-d’Orge de Taine“ (wobei „Taine“ bezeichnenderweise einen Reim mit „Heine“ ergibt).¹ Durch die gewichtigeren theoretischen Studien wurde der Name Taines wiederum zu einem Begriff von quasi mythischer – bedrohlicher oder hoffnungsträchtiger – Autorität. Als Drohung wirkt der Psychologe und Kritiker essentialistischer Moralvorstellungen in Paul Bourget’s Roman ‚Le Disciple‘ (1889), wo er Adrien Sixte heißt und für den ‚Jünger‘ Robert Greslou die Rolle des „implacable et puissant Maître“, das heißt: eines brillant gewissenlosen intellektuellen Verführers spielt.² Ein Motiv nationaler Hoffnungen verkörpert in Maurice Barrès’ Roman ‚Les Déracinés‘ (1897) dagegen der geschichts- und staatsphilosophische

1 Vgl. THEOPHILE GAUTIER, *Emaux et camées*, hrsg. von JEAN POMMIER und GEORGES MATORÉ, Lille und Genève 1947, S. 129.

2 Folgenreich hat sich hier vor allem das bald berüchtigt gewordene Diktum „Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre“ ausgewirkt; vgl. HIPPOLYTE TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, 9. Aufl., Paris 1895, Bd. 1, S. XV. – Das teils skandalisierte, teils faszinierte Echo, das ihm antwortete, charakterisiert PAUL BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1924, Bd. 1, S. 200f. Dort heißt es im Hinblick auf die faszinierte Variante der Reaktionen: „[...] les jeunes gens de la génération montante professaient, pour l’audacieux briseur des idoles de la métaphysique officielle, un enthousiasme de disciples, où le frémissement d’une initiation dangereuse se mélangeait au juste respect pour le colossal effort du travailleur“.

Verfasser der ‚Origines de la France contemporaine‘, der einen anderen, glücklicheren Jünger namens Roemerspacher hier in die Gedankenwelt einer organologischen, gleichsam Goethe’schen Auffassung der „sociabilité“ einführt.³

Der rapide Verfall, dem Taines Reputation ungefähr seit der Jahrhundertwende unterlag, hat – wie alle solche Prozesse – vielfache und teils ganz verschiedenartige Gründe. Wesentlich ist unter ihnen wohl die uneindeutige politische Stellung Taines zwischen anfangs eher ‚links‘ und später eher ‚rechts‘ konnotierten Positionen,⁴ welche unvermeidlich das Risiko barg, den Ort von Taines *Image* sozusagen ‚zwischen allen Stühlen‘ schwanken und untergehen zu lassen. Dazu kommt die generell schlechte Presse, die im neuen, 20. Jahrhundert der epistemologische Komplex erhielt, den man unter dem Titel ‚Positivismus‘ zusammenzufassen und in der Gestalt Taines gewissermaßen zu personifizieren pflegte. Unter dieser antipositivistischen Wende, die bei Benedetto Croce und in der ‚idealistischen Philologie‘ vielleicht den stärksten Éclat bewirkte, hatten speziell Taines literarhistorische Schriften zu leiden, da das vom philologischen Idealismus Bekämpfte in ihnen oft mit einer Programmatik auftrat, welche klarer artikuliert war als bei vielen Taine’schen Zeit- und Gesinnungsgenossen.⁵

So wurde Taine mit seiner Art, Literatur zu betrachten, für Croce zur *bête noire* schlechthin. Was die theoretischen Aspekte angeht, stellt Croce einmal in charakteristischer Selbstzufriedenheit mit den eigenen Thesen fest: „In Francia, le metafisiche naturalistiche e deterministiche alla Taine (‘race, milieu, moment’) non fecero molta scuola e sono ora quasi dimenticate“,⁶ während er in Bezug auf die Praxis von Literaturkritik (hier der Shakespeare-Kritik) ein andermal von der „strana aberrazione fantastica del Taine e la singolare incapacità sua a ricevere le schiette impressioni del reale“ spricht.

⁷ Karl Voßler, der selber eine – heute dubios oder zumindest einseitig erscheinende – Monographie

3 Was für Barrès positiv bedeutet: in kritischer Abgrenzung von einer Kant’schen oder jakobinischen Konzeption des Staates; vgl. MAURICE BARRÈS, *Les Déracinés*, hrsg. von JEAN BORIE, Paris 1988, S. 223ff. und S. 233–257 („L’arbre de M.Taine“).

4 Die Letzteren wurden von Bourget selbstverständlich mit besonderer Genugtuung begrüßt; Vgl. PAUL BOURGET, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Paris 1922, S. 27–46 („Renan et Taine après 1870“). Ansonsten pflegen sie bis heute eine Ranküne zu bewirken, die noch in einem Themenband der Zeitschrift ‚Romantisme‘ spürbar ist; vgl. z. B. JACQUES GODECHOT, *Taine historien de la Révolution française*, in: *Romantisme* 32 (1981), S. 31–40.

5 Gerade die Neigung zur „fausse clarté“ scharf konturierter und manchmal auch etwas effekthascherischer Deklarationen scheint Taine auf diesem Gebiet – nach kurzem Erfolg – langfristig eher geschadet als genutzt zu haben: Man denke etwa an die verführerisch leichte Zitierbarkeit der Programmpunkte, die das Vorwort zur ‚Histoire de la littérature anglaise‘ präsentiert und denen Taines literaturwissenschaftliche, zumal stilanalytische Praxis – wie unser Aufsatz zeigen soll – dann nur zu einem geringen Teil wirklich entspricht. Vgl. dazu JEAN-THOMAS NORDMANN, *Situation de Taine*, in: *Romantisme*, ebenda, S. 5–12, wo über Taines „formules“ mit Recht festgestellt wird: „conçues pour faciliter la lecture en servant de pilotis, elles finissent par dispenser d’une lecture véritable. Cette fausse clarté entraîne parfois une fausse actualité qui nuit, elle aussi, à la compréhension de l’oeuvre: les lecteurs de Taine sont plus tentés de la discuter que de l’étudier“ (ebenda, S. 6).

6 BENEDETTO CROCE, *La poesia*, Bari 1966 (1. Ausg. 1936), S. 132.

7 DERS., *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari 1968 (1. Ausg. 1920), S. 85, in gleichem Sinn auch S. 80f.

„La Fontaine und sein Fabelwerk“ geschrieben hat,⁸ verwirft ähnlich herablassend „das beliebte und oberflächliche Buch des Hippolyte Taine“ über „La Fontaine et ses fables“⁹. Jedenfalls hat sich das Bild des Literaturwissenschaftlers und Kunstphilosophen Taine im Laufe des 20. Jahrhunderts auf den Inbegriff eines „Reduktionismus“ reduziert,¹⁰ von dem wenig mehr übrig geblieben ist als die leicht memorierbare Formel „race, milieu, moment“, wie sie das Vorwort zur „Histoire de la littérature anglaise“ methodenstolz umreißt. Dabei mag symptomatisch sein, dass selbst ein so dogmatischer Denker wie Georg Lukács an Taine – und andere „Klassiker“ der Literatursoziologie, zu denen er merkwürdigerweise noch Jean-Marie Guyau oder Nietzsche zählt – neben dem (bei Lukács quasi selbstverständlichen) Tadel „ästhetenhafter, extrem subjektivistischer Betrachtung der Literaturwerke“ gleichfalls den Vorwurf einer Neigung zu „abstrakter, schematischer soziologischer Verallgemeinerung“ richtet.¹¹

Wenn ein solches Taine-Bild, das unverkennbar die Spuren längst vergangener Methoden- und Generationskonflikte trägt, auch in der aktuellen Literaturwissenschaft nach wie vor unbefragt zirkuliert, so zeigt das zunächst, dass Taines literatur- und kulturgeschichtliche Schriften in der Tat so gut wie vergessen sind und gegenwärtig wohl kaum noch gelesen werden. Nimmt man sie, durch den einen oder anderen Zufall verleitet, bei Gelegenheit selber zur Hand, bieten sie nämlich vielfältige und mitunter ganz erstaunliche Überraschungen. Überraschend wirkt für den modernen Leser vor allem die Erfahrung, dass sie – zumal in ihrer frühen Phase der während den fünfziger Jahren entstandenen „Essais de critique et d’histoire“ – keineswegs die Erwartung jenes Reduktionismus bestätigen, der ihnen einstimmig nachgesagt wird. Gewiss ergeben sich Momente, die man reduktionistisch nennen könnte, manchmal auf dem Niveau der Programmatik, nicht zuletzt schon wegen Taines Tendenz und Talent zu effektiv voll pointierten Formulierungen. Wendet man sich den Studien im Detail ihrer Interpretationen zu, offenbaren sie dagegen ein anderes Gesicht, das mit den in Aussicht gestellten Zügen eines systemversessenen deterministischen Positivismus nur schwer in Einklang zu bringen ist. Statt der erwarteten Indizien des „positivisme naturaliste“ lassen sie Elemente eines Denk- und Deutungsstils erkennen, den Jean-Thomas Nordmann zu Recht in der unvermuteten Nähe der Dilthey’schen

8 Vgl. zu ihr die nicht unbegründet herbe Kritik von JÜRGEN GRIMM, *La Fontaines Fabeln*, Darmstadt 1976, S. 52–55.

9 Vgl. KARL VOSSLER, *La Fontaine und sein Fabelwerk*, Heidelberg 1919, S. 145. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang auch Grimms treffende Notiz: „Taines La Fontaine-Buch stößt in der neueren Forschung auf eine nirgends detailliert begründete Ablehnung“; vgl. GRIMM, *La Fontaines Fabeln* (zit. Anm. 8), S. 49.

10 Dafür charakteristisch etwa die Einschätzung von Franco Ferrarotti, der Taine und dessen „procedimento tipicamente riduzionistico“, als Vorläufer eines „sociologismo ingenuo“ sieht, den in seinen Augen Arnold Hauser verkörpert; vgl. F. FERRAROTTI, *Per una sociologia dell’arte*, in: ALFREDO LUZI (Hrsg.), *Sociologia della letteratura. Letture critiche*, Milano 1977, S. 47–55, hier S. 52.

11 Vgl. GEORG LUKÁCS, *Schriften zur Literatursoziologie*, 4. Aufl., Neuwied und Berlin 1970, S. 206f.

Hermeneutik situiert.¹² Sobald man auf diese hermeneutische Schicht in Taines Interpretationskunst (Nordmann spricht tatsächlich auch von der „réflexion sur l’art et la technique de l’interprétation des textes“) aufmerksam wird, zeigt sich an ihr indes noch ein weiterer bemerkenswerter Zug. Es wird dann manifest, dass die Taine’sche Hermeneutik nicht zur Integration in ein Überlieferungsgeschehen tendiert, sondern dass sie sich viel stärker von historischen Momenten faszinieren lässt, welche den Abläufen kultureller Kontinuität widerstreben. Oder um es kurz und ein wenig plakativ zu fassen: Taine erweist sich wie kaum ein anderer Text- und Kunstinterpret des Dix-Neuvième als ein Hermeneutiker der Alterität, nicht der Identität. Wohl am stärksten tritt dieser Alteritätsakzent an Taines Rezeption klassischer Werke und klassischer Epochen zutage. Bei ihr bleiben Beobachtungen, die das Klassische zur Dauer einer Tradition herrichten, welche die Identität des Eigenen garantieren soll, weithin im Hintergrund: zumeist bloße Folie für Betrachtungen, die wesentlich intensiver damit befasst sind, unter Perspektiven, welche gelegentlich geradezu ethnologisch erscheinen können, im Eigenen das Fremde aufzusuchen.

Eine entscheidende Voraussetzung für diesen Wechsel der Blickrichtung bildet – wiederum gegen die *communis opinio* herkömmlicher Darstellungen – die seinerzeit durchaus neuartige Aufmerksamkeit, welche Taine als Literarhistoriker von Anfang an den Phänomenen des Stils oder, genauer gesagt: der Stile, widmet. Wie ich vor Jahren in einer Skizze zu zeigen versucht habe,¹³ besteht die Neuartigkeit von Taines Stilstudien, die als solche tatsächlich mit gleichem Recht tituiert werden dürfen wie später die Stilstudien Leo Spitzers, insbesondere in zwei Argumenten. Zum einen distanziert Taine sich mit Nachdruck von der alten rhetorischen Stilkritik, welche ihre primäre Aufgabe in der Einschätzung von „virtutes“ und „vitia“ der „elocutio“, das heißt: der Abwägung von „qualités“ und „défauts“, Vorzügen und Mängeln einer bestimmten Schreibweise, erblickte. Eine solche Stilkritik war ja bei Literarhistorikern wie Désiré Nisard oder selbst noch Ferdinand Brunetière an die Geltung klassischer ‚Regeln‘ (speziell der Kompatibilität von Genus und „elocutio“) gebunden, die als eine normative Poetik erlaubten, zwischen den Momenten vorbildlicher Erfüllung und ungeschickter oder manieristischer Verfehlung autoritativ zu unterscheiden. Demgegenüber legt Taines neue Sehweise, die mit ähnlichen Tendenzen auch von einem Zeitgenossen wie Francesco De Sanctis postuliert wird, Wert darauf, den Stil

12 Vgl. NORDMANN, Situation de Taine (zit. Anm. 5), S. 10. Außerdem verbindet Nordmann Taines Begriff des „personnage régnant“ einer Epoche, wie ihn die Philosophie de l’art entwickelt, mit Max Webers Konzept des Idealtyps; vgl. ebenda, S. 11, und HIPPOLYTE TAINE, Philosophie de l’art, Paris und Genève 1980, S. 102f. und passim.

13 Vgl. ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, Taine und die Historizität des Stils, in: HANS ULRICH GUMBRECHT und K. LUDWIG PFEIFFER (Hrsgg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt/M. 1986, S. 189–199.

großer Autoren jeweils als ein ‚organisches Ganzes‘ zu betrachten,¹⁴ bei dem Vorzüge und Mängel nicht nebeneinander stehen und kunstrichterlich zu trennen sind, sondern in einem Verhältnis unauflöslicher Interdependenz wirken. Sehr prägnant äußert sich diese Sicht bereits 1855 in einem Aufsatz über Michelet und dessen manchmal flamboyanten Stil einer „sensibilité exaltée“. Der Aufsatz führt im Sinne der alten Kritik wohl eine Reihe von Passus an, durch die Michelet offenkundig ‚ins Rhetorische oder sogar ins Lächerliche verfällt‘ und auf jeden Fall die Normen des guten, weil vernünftigen Geschmacks verletzt. Nach einer solchen negativen Blütenlese ‚lächerlicher‘ Entgleisungen nimmt Taines Argumentation dann jedoch eine Wendung, welche bei Nisard – oder auch später bei Brunetière – kaum denkbar wäre. Taine stellt sich angesichts von Michelets „exagérations“ nämlich die Frage: „Pouvait-il éviter ces taches?“, und er beantwortet sie mit jenem verstärkten Pathos, das die Überzeugung von einem neuen epistemologischen Prinzip verleiht: „Non; par malheur, son talent tient à ses défauts“.¹⁵

Das zweite Argument, dem hier Bedeutung zukommt, ist die Entdeckung der prinzipiellen Pluralität des Schönen und folglich auch der Stiltypen, in denen das Schöne sich mitteilen kann. Dabei handelt es sich – wenn man so will – um das Zentralargument des ästhetischen Historismus, das in Frankreich umso mehr Aufsehen erregen musste, als es dort gegen den besonders hartnäckigen Widerstand der klassi(zisti)schen Tradition, durch welche die Nation sich kulturell identifizierte, zu kämpfen hatte. Mit dem ersten Argument vom inneren Zusammenhang der Vorzüge und Mängel eines Stils, die sich zu einem ‚organischen Ganzes‘ vereinigen, in dem eben auch die (nur mehr scheinbaren) Mängel ihre Funktion besitzen, ist es geradezu systematisch verbunden. Die Verbindung wird am deutlichsten wiederum durch einen weiteren Michelet-Essay (diesmal des Jahres 1856) manifest. Nachdem Taine der stilistischen Kraft Michelets eine Art Generator, einen „moteur toutpuissant“, zugeschrieben hat, den er im Prinzip der „imagination du cœur“ bestimmt, lehnt er explizit ab, im Hinblick auf Michelets „exagérations“ (man könnte auch sagen: Michelets Manierismen) irgendeinen Tadel auszusprechen, der unter die Rubrik bloßer Geschmacksurteile fallen würde: „Doit-on blâmer ces excès? Les beautés les rachètent, et sans eux elles ne seraient pas; sa passion fait son génie“.¹⁶ Wichtiger für die literaturkritischen Innovationen, die Taine im Auge hat, ist indessen noch, was auf die Ablehnung einer rhetorischen Kritik nach Stärken (hier „beautés“) und Schwächen (hier „excès“) folgt. Indem Taine Vorzüge und Mängel in der Perzeption eines individuellen Ganzen zusammenzieht und aufhebt,

14 Den Begriff des „tutto organico“ spielt De Sanctis, den Croce zu Unrecht am Gegenpol von Taines ‚Positivismus‘ erblicken möchte, in einer 1865 publizierten Rezension gegen Cesare Cantùs ‚Storia della letteratura italiana‘ aus, näherhin gegen deren Auffassung des „stile“ als einer „riunione di qualità astratte ed isolate“; vgl. FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*, hrsg. von LUIGI RUSSO, Bari 1979, Bd. 2, S. 213f., sowie – ausführlicher zu den Parallelen zwischen Taine und De Sanctis – SCHULZ-BUSCHHAUS, *Taine und die Historizität des Stils* (zit. Anm. 13), S. 190ff.

15 Vgl. HIPPOLYTE TAINE, *Essais de critique et d'histoire*, 10. Aufl., Paris 1904, S. 109f.

16 Ebenda, S. 127.

macht er aus diesem Ganzen gleichzeitig einen Typus, und als ein Typus tritt die derart definierte Kunstgestalt dann in eine Pluralität anderer Typen ein, welche – jedenfalls programmatisch – nicht mehr hierarchisiert, sondern in ihrer Vielfalt axiologisch gleichgeordnet und gewissermaßen mit gleichen ästhetischen Rechten versehen werden:

D'ailleurs, cette forme d'esprit est un type; elle a droit d'exister au même titre que toute autre; ce qui serait déraison ailleurs est raison chez elle. Chaque type est bien comme il est, dans le monde pensant comme dans le monde animal.¹⁷

Die typologische Wahrnehmung, die hier den Platz der vormals normativen Kategorisierungen einnimmt, verpflichtet den Kritiker nun sowohl zur Scharfsicht wie zur Bescheidenheit; denn es geht nicht länger darum, nach einer einmal fixierten Wertetafel Urteile zu formulieren, sondern die Vielfalt der Typen in ihrer gleichberechtigten Verschiedenheit zu beschreiben und mit hermeneutischen Mitteln, die bis zur später ausgegebenen Devise der ‚Einfühlung‘ reichen, zu verstehen. Um das Gewicht, das Taine einer solchen Umwertung und Neudefinition des Geschäfts der *critique littéraire* beimisst, zu demonstrieren, lohnt es sich, einen längeren Abschnitt vom Ende der Michelet-Aufsätze zu zitieren, in dem Taines Engagement für das, was seinerzeit die ‚nouvelle critique‘ einer typologisierenden und pluralisierenden Hermeneutik darstellte, besonders eloquent zum Ausdruck kommt:

Le critique est le naturaliste de l'âme. Il accepte ses formes diverses; il n'en condamne aucune et les décrit toutes; il juge que l'imagination passionnée est une force aussi légitime et aussi belle que la faculté métaphysique ou que la puissance oratoire; au lieu de la repousser avec mépris, il la dissèque avec précaution; il la met dans le même musée que les autres et au même rang que les autres; il se réjouit, en la voyant, de la diversité de la nature; il ne lui demande point de se diminuer, de subir l'autorité de facultés contraires, de se faire raisonnable et circonspecte; il aime jusqu'à ses folies et ses misères. Il fait plus: à force de l'observer, il se transforme en elle; à force de s'expliquer ses démarches et de les trouver conséquentes, il répète involontairement ses démarches.¹⁸

Bemerkenswert ist an dieser wie an anderen Stellen ein Pathos, ja eine Emphase der Diversität, von denen Taines ‚Essais de critique et d'histoire‘ durchzogen werden. Dabei artikuliert sich die Ankündigung eines geduldigen Interesses an den „formes diverses“ vorzugsweise in biologischen Begriffen, nach

17 Ebenda.

18 Ebenda, S. 127f.

denen der „critique“ – wie oben gesagt – als ein „naturaliste de l’âme“ erscheint.¹⁹ Allzu ernst muss man die Orientierung an der schon damals avantgardistisch reputiertesten Leitwissenschaft der *sciences humaines* freilich nicht nehmen; denn in der Praxis von Taines Studien wird die proklamierte Diversität doch in erster Linie durch die typologische Vielfalt psychologischer Dispositionen und mehr noch durch die Vielfalt sozialer Formationen verfolgt, und es ist nicht zu übersehen, dass gerade der Letzteren samt ihren stilistischen Konsequenzen Taines größte Aufmerksamkeit gilt. Dazu lese man beispielsweise die Synkrisis von Saint-Simons ‚Mémoires‘ und Mme de Lafayettes ‚La Princesse de Clèves‘, mit der Taine 1857 die Verschiedenartigkeit zweier gleichwohl benachbarter Gesellschafts- und Diskurswelten auf den – hier metaphorischen – Begriff zu bringen versucht:

Les Mémoires de Saint-Simon sont un grand cabinet secret, où gisent entassés sous une lumière vengeresse les défroques salies et menteuses dont s’affublait l’aristocratie servile. Le petit livre de madame de la Fayette est un écrin d’or où luisent les purs diamants dont se parait l’aristocratie polie. Après avoir ouvert le cabinet,²⁰ il est à propos d’ouvrir l’écrin.

Wesentlich für Taines Perspektive erscheint jedenfalls die unablässige Betonung des Differenten, ja Konträren selbst in einer Dimension ungefährender Synchronie. Durch sie unterscheidet Taine sich grundlegend sowohl retrospektiv wie prospektiv von einer Literaturkritik, die – offen oder untergründig klassi(zisti)sch gesonnen – historischen Relativierungen widerstrebt und so weit wie eben möglich an der Vorstellung stilistischer Perfektion festhält: einer Vorstellung, die kunsthistorisch ja noch etwa Ernst Gombrich kultiviert, wenn er „Form“ und „Norm“ derart zu versöhnen trachtet, dass er bei jedem Ausdrucks- oder Formulierungsproblem nur je eine optimale Lösung anerkennen möchte.²¹ Vor Taine beherrscht die Idee klassischer Vollendung am striktesten vielleicht die ‚Histoire de la littérature

19 Besonders prononciert geschieht das ein wenig später auch am Beginn der Vorlesungen zur ‚Philosophie de l’art‘ (zit. Anm. 12), S. 12f.: „[...] la science ne proscriit ni ne pardonne; elle constate et explique. [...] elle a des sympathies pour toutes les formes de l’art et pour toutes les écoles, même pour celles qui semblent les plus opposées; elle les accepte comme autant de manifestations de l’esprit humain; elle juge que, plus elles sont nombreuses et contraires, plus elles montrent l’esprit humain par des faces nouvelles et nombreuses; elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l’oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau; elle est elle-même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux Oeuvres humaines“.

20 TAINÉ, Essais (zit. Anm. 15), S. 246.

21 Vgl. ERNST H. GOMBRICH, Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance, London 1966, S. 81–98; hier benutzt nach der Übersetzung von JENS KULENKAMPFF, Norm und Form. Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance, in: DIETER HENRICH und WOLFGANG ISER (Hrsgg.), Theorien der Kunst, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1984, S. 148–178. Bezeichnend erscheint, dass Gombrich bei seiner Abwehr des „historischen Relativismus“ Taines ‚Philosophie de l’art‘, auch explizit – mit allerdings stark vergrößernder Zusammenfassung – als idealtypische Gegenposition nennt (vgl. ebenda, S. 157), unter welcher er gleichfalls Wölfflins morphologische Stilbetrachtung, den zentralen Gegenstand seiner Kritik, kategorisiert. Der Distanzierung von Taine oder Wölfflin entsprechen andererseits sehr kohärent Gombrichs überwiegend positivierende Verweise auf Croce (vgl. ebenda, S. 149 und 178).

française‘ von Nisard, exemplarisch bei der Präsentation der insgesamt mit Widerwillen betrachteten ‚Caractères‘ La Bruyères, deren Stil nachgesagt wird, dass er überall dort, wo er das ‚Richtige‘ träfe, mit dem Stil der anderen, größeren Klassiker übereinstimme, während er durch seine Abweichungen von der klassischen Norm in den Bereich des Willkürlichen und Defekten geriete.²² Nach Taine kehrt das Konzept einer höheren Einheit aller makellosen Dichtung in Benedetto Croces Metaphysik der *poesia* wieder. Sie lässt eine Diversität der Stile lediglich für den untergeordneten Bereich der *letteratura* gelten; vom Bereich der *poesia* als einer Domäne zeitloser Schönheit verlangt sie dagegen die Verwirklichung jener Harmonie, die sich immer wieder in essentiell identischen Formen ausdrückt: „perché in letteratura gli stili sono quanti gli individui e quante le cose [...], e in poesia, per infinitamente varia che essa sia, lo stile è uno solo: l’accento eterno inconfondibile della poesia, che risuona nei più diversi tempi e luoghi e nelle più diverse materie“.²³

Dass Taine im Gegensatz zu den Anhängern einer Stilperfektion, welche der Geschichte enthoben ist, die typologische Vielfalt fundamental verschiedenartiger Schreibweisen nicht nur toleriert, sondern geradezu geschichtstheoretisch postuliert, macht nun die bedeutsamste Prämisse für einen Perspektivenwechsel aus, der sich anschickt, die klassische Tradition gleichsam zu diskontinuieren und in den Materialien der Identitätskonstruktion des Eigenen nach dem Fremden, oder genauer: dem Fremdgewordenen, zu forschen. Was sich bei diesem Wechsel der Blickrichtung abzeichnet, ist – so könnte man sagen – die wenigstens partielle Korrektur eines Habitus von Wahrnehmung, der stets ganz selbstverständlich dazu tendierte, das Fremde in etwas Eigenes zu übersetzen: ein Habitus, für den die Praktiken des „kolonialen Diskurses“ im Übrigen nur ein idealtypisches Beispiel unter

22 Vgl. DÉSIÉ NISARD, *Histoire de la littérature française*, Bd. 3, Paris 1849, S. 246f. Dagegen registriert Taine in einer seiner frühesten Studien, der Rezension einer Ausgabe der ‚Caractères‘, von Adrien Destailleur, ausgesprochen beifällig „combien il [le style de La Bruyère, U. S.-B.] s’écarte de la simplicité et de l’aisance que conservent les autres écrivains du siècle“. Charakteristisch für diesen écart seien unter anderem: „Les paradoxes simulés, les alliances de mots frappantes, les contrastes calculés et saisissants, les petites phrases concises et entassées, qui partent et blessent comme une grêle de flèches, l’art de mettre un mot en relief, de résumer toute la pensée d’un morceau dans un trait saillant, les expressions inattendues et inventées, les phrases heurtées, à angles brusques, à facettes étincelantes, les allégories soutenues et ingénieuses“; vgl. TAINÉ, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 13. In die gleiche Richtung zielt die grundsätzliche Kritik, die Taine an manchen Kommentaren des Herausgebers Destailleur übt, welche noch ungebrochen die Tradition der älteren, pädagogisch normativen Stilkritik fortsetzen; vgl. ebenda, S. 1f.: „Pourquoi cependant le commentateur conserve-t-il certain genre de notes qui aurait dû disparaître avec La Harpe? ‚Idée ingénieuse‘ – ‚mot profond‘, – ‚tour spirituel‘, etc. [...] Ne traitez pas le public en écolier [...]. On veut juger par soi; on n’aime pas à s’entendre dire magistralement que tel passage est beau“.

23 CROCE, *La poesia* (zit. Anm. 6), S. 36. Zur konzeptuellen Monotonie, die aus Croces philosophisch durchaus begründbaren Prämissen für die Praxis seiner Literaturkritik quasi zwangsläufig folgt, vgl. ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, Benedetto Croce und die Krise der Literaturgeschichte, in: BERNARD CERQUIGLINI und HANS ULRICH GUMBRECHT (Hrsgg.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt/M. 1983, S. 280–302, bes. S. 292ff. Die fatalste Konsequenz des Systems der „poesia“ besteht zweifellos darin, dass nach Croces theoretischen Vorgaben der literaturkritische Diskurs Glücksfälle gelungener Dichtung lediglich differenzlos im Modus der Einstimmigkeit feiern kann, während er über interessante Differenzierungen nur dann verfügen darf, wenn er eine bedauerliche Verfehlung des Dichterischen aufweisen möchte.

anderen darstellten.²⁴ Dass ein solcher, kulturell quasi ‚natürlicher‘ Habitus zurückgenommen wird, bildet wohl ein spätzeitliches Phänomen, das in Frankreich – verglichen etwa mit Deutschland – überdies einer zusätzlichen Verspätung unterlag, die aus dem Identitätsangebot (zugleich auch dem Identitätszwang) des nationalen *Classicisme* und seiner zeitweilig imperialen europäischen Geltung resultierte. Um den Habitus des identifizierenden und kontinuierenden Blicks zu modifizieren, bedurfte es für die *critique littéraire* auch um die Mitte des 19. Jahrhunderts offensichtlich noch eines beträchtlichen Energieaufwands, den im Falle Taines nicht zuletzt die unverkennbar ödipale Wendung gegen Nisards Literaturgeschichte verrät, welche hier den Neues provozierenden Stein des Anstoßes ergeben hat. Der Akt oppositioneller Replik, den Taine in Bezug auf Nisard vollzieht, zeigt sich wohl am deutlichsten, wenn man bedenkt, dass Nisard den zentralen Wert der französischen Klassik zunächst – kulturgeschichtlich – in der Synthese von ‚heidnischer‘ und ‚christlicher Antike‘ sowie – *stricto sensu* literaturgeschichtlich – dann in der Formulierung zeitlos gültiger „idées générales“ erblickte, wobei es über die Letzteren in einem Nisardschen Schlüsselsatz heißt: „Ce sont les idées générales, c’est-à-dire, ces vérités de l’ordre philosophique et de l’ordre moral, dont l’expression, dans un langage définitif qu’elles seules peuvent inspirer, constitue la littérature ou l’art“.²⁵ Eben gegen dies Prinzip der „idées générales“ als Essenz des klassischen und demnach zugleich des französischen Geistes – ein Prinzip, auf dem etwa Brunetière noch um die Jahrhundertwende ohne Einschränkung beharrte²⁶ – richtet Taine seine schärfste Absage, indem er – bezeichnenderweise im Essay über Saint-Simon, einem Aufsatz von tatsächlich epochaler Bedeutung für das Selbstverständnis der französischen Literatur – mit kaltem

24 Zum Thema des fremdheitstilgenden „kolonialen Diskurses“, dem in der europäischen Tradition gewöhnlich auch die Argumente eines ebenso zwanghaft vereinheitlichenden „Patriarchaldiskurses“ zu Hilfe kamen, vgl. – in einem etwas anderen Kontext – KARL HÖLZ, *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika*, Berlin 1998, S. 7f. und S. 177f. (dort speziell bezogen auf Alejo Carpentiers ‚Los pasos perdidos‘). Bedenkenswerte Überlegungen, welche geeignet erscheinen, die ‚postmodern‘ inzwischen beinahe zur Doxa gewordene Ablehnung aller ‚zivilisierenden‘ Universalismen ihrerseits zu relativieren und jedenfalls zum Gegenstand einer politisch-moralischen Frage zu machen, bietet JOACHIM KÜPPER, *Teleologischer Universalismus und kommunitaristische Differenz. Überlegungen zu Calderón ‚La aurora en Copacabana‘, zu Voltaires ‚Alzire, ou les Américains‘, zu Sepúlveda und Las Casas*, in: KARLHEINZ STIERLE und RAINER WARNING (Hrsgg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S. 435–466, bes. S. 464ff. Meines Erachtens ist der realgeschichtliche Universalismus, den die globalisierte und so gut wie uneingeschränkt kapitalistische Marktgesellschaft der Gegenwart verwirklicht, freilich ohnehin fester etabliert, als die kulturwissenschaftlichen Kritiker oder Anhänger der verbreiteten ‚postkolonialen‘ und ‚multikulturellen‘ Parolen anzunehmen scheinen: *In the long run* mag sich sogar herausstellen, dass solche Parolen zumal in ihrer nordamerikanischen Variante kaum mehr bedeutet haben als letztlich rhetorische Phänomene von Kompensation und Alibi.

25 DÉSIÉ NISARD, *Histoire de la littérature française*, Bd. 1, Paris 1844, S. 173.

26 Symptomatisch dafür ist etwa das Montaigne-Kapitel in Brunetières, *Histoire de la littérature française classique (1515–1830)*, welches die größten Ruhmestitel der ‚Essais‘ mit den Begriffen „vie intérieure“ und „pouvoir de généralisation“ zu erfassen sucht; vgl. FERDINAND BRUNETIÈRE, *Études sur Montaigne (1898–1907)*, hrsg. von ANTOINE COMPAGNON, Paris 1999, S. 103.

Hohn erklärt: „Tout le monde sait que le défaut de nos poètes classiques est de mettre en scène, non des hommes, mais des idées générales; leurs personnages sont des passions abstraites qui marchent et dissertent“.²⁷

Selbstverständlich ist das Urteil, das Taines provokante Replik auf Nisards Geschichte und Apotheose der klassischen Tradition impliziert, nicht ganz gerecht; doch zeigt es an, mit welchem Elan Taine zu einem alternativen Bild der Klassik oder vielmehr eines nicht mehr unbedingt klassischen Dix-Septième strebt. Dies Taine'sche Bild des Dix-Septième ist ein anderes zunächst insofern, als es sich auf einen neuen Autorenkanon gründet. In ihm werden die Autoren, die Nisard für die größten und schlechthin repräsentativen der Epoche hielt, gleichsam zur Fassade degradiert, welche solange unbestritten bleiben mochte, wie man z. B. Saint-Simon ignorierte:

Avant de l'ouvrir, nous étions au parterre, à distance, placés comme il fallait pour admirer et admirer toujours. Sur le devant du théâtre, Bossuet, Boileau, Racine, tout le chœur des grands écrivains, jouaient la pièce officielle et majestueuse.²⁸

Den neuen Kanon bilden in Taines Augen demgegenüber jene Autoren, die gerade nicht zur „pièce officielle et majestueuse“ des *grand siècle* gehören und allenfalls marginale Plätze am Rand der klassischen Tradition einnehmen. Gemeint sind Saint-Simon selbst, Pascal und La Fontaine, der Protagonist von Taines berühmtester literaturwissenschaftlicher Monographie: „Un historien secret, un géomètre malade de corps et d'esprit, un bonhomme rêveur, traité comme tel, voilà les trois artistes du XVIIe siècle“.²⁹ „Artistes“ heißen die drei vor allem deshalb, weil sie sich der Norm des perfekten klassischen Stils, den Taine mit den Epitheta „exact“, „net“ oder „correct“ bezeichnet, auf eine jeweils persönlich geprägte Weise entzogen haben, ja diese Norm schriftstellerischer Allgemeingültigkeit überhaupt auflösen, indem sie etwas Extravagantes realisieren, das sich zugleich als etwas Authentisches erweist. Oder mit einem Passus der La-Fontaine-Monographie gesagt:

Pascal et Saint-Simon seuls au dix-septième siècle, et encore dans des écrits secrets qui sont des confidences, ont traversé la froide et brillante enveloppe des mots pour aller troubler le cœur. La Fontaine est le seul qui, sous prétexte de négligence, la traverse ouvertement.³⁰

27 TAINÉ, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 218.

28 Ebenda, S. 191.

29 Ebenda, S. 228.

30 TAINÉ, *La Fontaine et ses fables*, 19. Aufl., Paris 1911, S. 69f.

Dabei fällt die erstaunliche Sensibilität auf, mit der Taine bei solcher Verbindung von Extravaganz und Authentizität eben die „minuties“ des Stils registriert und erklärt: ein Interesse am Detail der écriture, für das er sich bei seinem Publikum mitunter noch entschuldigen zu müssen glaubt.³¹ So finden sich im Buch über die Fabeln schon so gut wie alle Züge, welche auch die neuere stilorientierte La-Fontaine-Kritik herauszuarbeiten pflegt: die Präferenz des „mot propre“ und des „ton familier“, das Spiel mit Archaismen, die Vermeidung syntaktischer Symmetrie, die Suche nach Varietät und Kontrastwirkungen, die metrischen Freiheiten und vieles andere mehr. Womöglich noch reichhaltiger ist das Repertoire, das Taine von Saint-Simons ungemein expressiver Syntax zusammengestellt hat. In manchen Beobachtungen erscheint es bereits eines Spitzer oder Auerbach würdig, so wenn Saint-Simon einmal folgendermaßen gewürdigt wird:

Nul ne voit plus vite et plus d'objets à la fois; c'est pourquoi son style a des raccourcis passionnés, des idées explicatives attachées en appendice à la phrase principale, étranglées par le peu d'espace, et emportées avec le reste comme par un tourbillon.³²

Dazu kommt, dass Taine kontinuierlich bemüht ist, den extravaganten Typus der Schreibweise Saint-Simons in eine Relation zu dessen gesellschaftlicher Stellung, das heißt: zu jenem gleichfalls extravaganten altfeudalen Status zu bringen, der ihn von jeglicher bürgerlicher oder akademischer Rücksichtnahme dispensiert und ihm als Duc et Pair erlaubt, Wörter und Wendungen aus allen sozialen Schichten zu benutzen:

Il est cru, trivial, et pétrit ses figures en pleine boue. Tout en restant grand seigneur, il est peuple; sa superbe unit tout. Que les bourgeois épurent leur style, prudemment, en gens soumis à l'Académie; il traîne le sien dans le ruisseau, en homme qui méprise son habit et se croit au-dessus des taches.³³

Mit dieser gesellschaftlichen Situierung von Saint-Simons Schreiben verbindet sich indessen noch eine weitere, im engeren Sinn geschichtliche Spezifikation. Saint-Simon ist nämlich nicht nur der „grand seigneur“, der sich über die mittlere *bienséance* von Akademie und Salon erhaben fühlt; er stellt den

31 Vgl. ebenda, S. 312 oder S. 316: „Pardonnez-nous d'insister, et sur une phrase plus longue. [...] On verra dans quelles minuties descend le tact d'un véritable artiste [...]“

32 TAINÉ, Essais (zit. Anm. 15), S. 227. Nicht zufällig war es dann auch Auerbach, der souveräner als irgendein anderer Literaturhistoriker im Bereich der Romanischen Philologie Taines „scharfe Art“ zu würdigen wusste und beispielsweise in Bezug auf Saint-Simon befand: „Ober sein Wesen als Schriftsteller und seinen Stil ist viel geschrieben worden, nach meinem Gefühl das Treffendste von Taine“; vgl. ERICH AUERBACH, Mimesis, 2. Aufl., Bern 1959, S. 389 und 368. Ohnehin verraten Auerbachs Studien ja eine Faszination durch Erscheinungen von Diversität und Alterität, welche mit den Taine'schen Präferenzen eine unverkennbare Verwandtschaft aufweist.

33 TAINÉ, Essais (zit. Anm. 15), S. 221.

„grand seigneur“ auch in einer bestimmten historischen Ausprägung dar, die um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, in der Epoche des Absolutismus, nunmehr anachronistisch geworden ist, anachronistisch – wie Taine scharfsichtig insinuiert – freilich auf eine Weise, die sich als geheime Motivation und Produktivkraft regelwidriger, aber origineller Literatur erweist:

C'était un seigneur d'avant Richelieu, né cinquante ans trop tard, sourdement révolté et disgracié de naissance. Ne pouvant agir, il écrivit; au lieu de combattre ouvertement de la main, il combattit secrètement de la plume. Il eût été mécontent et homme de ligue; il fut mécontent et médisant.³⁴

Damit sind wir bei dem zweiten Aspekt angelangt, der Taines Dix-Septième – gegenüber der tonangebenden Literaturgeschichtsschreibung seiner Zeit – zu einem anderen macht. Die übliche identifizierende Perspektive, wie sie etwa Nisards Literaturgeschichte bestimmte, hatte ja Wert darauf gelegt, zwischen den klassischen Autoren und der bürgerlichen Gegenwart nicht nur eine tiefere Kontinuität anzusetzen, sondern die Klassiker zugleich als direkte Vorbilder für ein vernünftiges schriftstellerisches und sonstiges Verhalten unter aktuellen Bedingungen zu empfehlen. So bleibt Boileau bei Nisard nicht einfach der „Régent du Parnasse“; er wird vielmehr zum Lehrmeister und Erzieher der Nation schlechthin, eine Autorität, deren Geist über die Jahrhunderte hinweg ungebrochene Gültigkeit bewahrt: „Boileau est la plus exacte personnification, dans notre pays, de l'esprit de discipline et de choix, de la règle enfin par laquelle il nous est enjoint de nous proportionner, de nous approprier aux autres, de donner le plus haut degré de généralité à nos pensées“.³⁵ Eine solche didaktische Kommunikation, wie sie dem Leser hier mit Nisards Boileau nahe gelegt wird, ist mit Taines Saint-Simon, dem „seigneur d'avant Richelieu“, offensichtlich nicht mehr denkbar. Zwar sieht Taine auch zwischen Saint-Simon und der gegenwärtigen Aktualität gewisse Zonen insbesondere psychologischer Gemeinsamkeit, welche – ähnlich wie bei Michelet – die Ausdruckskraft einer „sensibilité violente“ betreffen.³⁶ In den Dimensionen des Historischen und des Soziologischen wird die Gestalt Saint-Simons jedoch prononciert auf Distanz gebracht. Zum einen entzieht sie sich jeglicher Anschließbarkeit an die bürgerliche Welt durch die Entschiedenheit, mit der sie nach Taine die fremde Welt des Hochadels repräsentiert. Zum anderen wird die fundamentale gesellschaftliche Distanz dann noch dank einem

34 Ebenda, S. 206. Unbestreitbar dürfte sein, dass Formulierungen wie die eben zitierte mit ihrem elaborierten Wechselspiel von Symmetrien und Symmetrie-Variationen auch selber jene – das klassische Maß von Nisards und insbesondere Brunetières Periodisieren transzendierende – Suggestionkraft besitzen, die Taine bei La Fontaine oder La Bruyère rühmt.

35 NISARD, Histoire de la littérature française, Bd. 2, Paris 1844, S. 293.

36 Vgl. TAINÉ, Essais (zit. Anm. 15), S. 209f. Saint-Simons invention violente“ und „acharnement de désir“ auch in der lebensweltlichen Realität, die seine „marque littéraire“ ausmachten, erinnern Taine dort an vergleichbare Züge bei Balzac: „Balzac courait comme lui après des romans pratiques ou non pratiques“.

weiteren historischen Abstand vertieft. Er besteht darin, dass die Fremdheit des Hochadels im Falle Saint-Simons die zusätzliche geschichtliche Fremdheit einer bestimmten hochadligen Fraktion impliziert, welche unter dem disziplinierenden absolutistischen Regime anachronistisch an der Mentalität jener ungezügelter „mœurs féodales“ festhält, die „avant Richelieu“ herrschten.

In dem Nachdruck, mit dem Taine statt der verbreiteten Identifizierung kontinuierstiftender Züge die Verfremdung eines gleichsam ethnologisch wahrgenommenen Dix-Septième (oder anderenorts auch einer ähnlich gesehenen Antike)³⁷ betreibt, ist nun das wesentlich Neue seiner Literaturwissenschaft auszumachen, und zwar eher als in den später prominent gewordenen ‚positivistischen‘ Systematisierungsansätzen. Dies Neue prägt prinzipiell die Auswahl der Texte, die Taine mit Vorliebe außerhalb des engeren klassischen Kanons sucht, und gibt der hermeneutischen Praxis, die Taine an diesen Texten entwickelt, darauf die Richtung vor, welche sich in einem Ausmaß, wie es das in der gelehrten Kritik bis dahin nicht gegeben hatte, durch Phänomene kultureller Alterität anziehen lässt, statt sie als störende Momente des Nicht-Identischen zu verdrängen. Was das 17. Jahrhundert angeht, ist im Übrigen unverkennbar, dass Taines faszinierter Blick für Manifestationen von Alterität sich vor allem auf zwei Komplexe konzentriert. Sie werden in typischer, da bezeichnenderweise kontrastiver Verbindung in dem – leider wenig bekannten – Essay über Fléchiers ‚Mémoires sur les grands jours d’Auvergne‘ nebeneinander gestellt.

Worauf Taine in diesem Essay hinaus will, ist am besten durch das knappe Resümee zu erfassen, das er von Fléchiers ‚Mémoires‘ gibt: „une aristocratie de petits tyrans, hommes d’action, devient un salon de courtisans lettrés et bien mis“.³⁸ Das Resümee präsentiert den einen Pol der Alteritätsphänomene durch den Komplex der „petits tyrans, hommes d’action“. Die Formulierung bezieht sich auf die ursprünglichen „mœurs féodales“, also die zivilisationsfernen Lebensverhältnisse der Zeit „avant Richelieu“, wobei Taine die diffuse Gewalttätigkeit, welche den Alltag dieser Zeit bestimmte, nicht eskamotiert oder beschönigt, sondern mit geradezu lustvoller, skandalisierender Drastik hervorkehrt: als „cette spoliation et ces meurtres des faibles, ce commerce de guets-apens et d’assassinats entre les forts, cette habitude d’outrager et d’égorger la loi et la justice“.³⁹ Den anderen Pol von Alterität bildet im Gegensatz dazu

37 Ansätze zu einer solcherart verfremdenden Sicht der Antike, die für Taine eben nicht mehr ein zeitloses Modell, sondern „la jeunesse du monde“ ist, finden sich in dem frühen Essay ‚Les jeunes gens de Platon‘ und mehr noch in den Abschnitten, welche die ‚Philosophie de l’art‘ dem „personnage régnant“ der griechischen Kultur und Bildhauerkunst widmet; vgl. TAINÉ, Essais (zit. Anm. 15), S. 49–83, und TAINÉ, Philosophie (zit. Anm. 12), S. 65–75.

38 TAINÉ, Essais (zit. Anm. 15), S. 229.

39 Vgl. ebenda, S. 235. Die zitierte Formulierung ist das Fazit nach dem Resümee einiger von Fléchier berichteter Episoden, die Lebensverhältnisse zeigen, über welche die von der höfischen Gesellschaft induzierte ‚Affektkontrolle‘ (um mit Norbert Elias zu sprechen) offenkundig noch keine Macht gewonnen hat.

der Begriff eines „salon de courtisans lettrés et bien mis“. Er meint einen ganz konträren Typus von Alltag, der nach dem Machtverlust der souveränen Feudalität, also ‚après Richelieu‘, am Hofe wie in den Salons aufkommt und weithin unter dem Zeichen von „politesse“ und „galanterie“ steht.

Dass beide Phänomene, die feudale Gewalttätigkeit und die höfische „politesse“, Taine gerade in ihrer vorbürgerlichen Fremdheit fasziniert haben müssen, zeigt außer dem Stellenwert, den die Phänomene in mehreren Aufsätzen besitzen, der Charakter der Gegenbildlichkeit, der ihnen in Hinsicht auf Taines Wahrnehmung des gegenwärtigen Lebens zu Eigen ist. In der Tat werden sie wohl nicht zuletzt deshalb besonders akzentuiert, weil sie in pointierter Antithese den Befunden widersprechen, die Taine bei seinen Diagnosen der eigenen Zeit gerne in den Vordergrund rückt. So ist das Leben in der Moderne, wie Taine es sieht, unter dem Schutz des staatlichen Gewaltmonopols ja durch den weitgehenden Verlust seiner Körperlichkeit – oder zumindest seiner körperlichen Sichtbarkeit – charakterisiert: Es erscheint als eine Existenz allein der „vie morale“, welche der „vie physique“ ermangelt. Darüber führt Taine Klage im Aufsatz ‚Les jeunes gens de Platon‘⁴⁰ und mehr noch bei den Kunstbetrachtungen des ‚Voyage en Italie‘ (1866), wo der Erwartungshorizont des modernen Betrachters, den statt des Körpers in erster Linie der Gefühlsausdruck interessiere, einmal folgendermaßen beschrieben wird:

Depuis trois cents ans, nous nous sommes rempli la tête de raisonnements et de distinctions morales; nous nous sommes faits critiques, observateurs des choses intérieures. Enfermés dans nos chambres, serrés dans notre habit noir, bien protégés par les gendarmes, nous avons négligé la vie corporelle, l'exercice des
membres.⁴¹

Und so gilt: „ce que nous venons chercher dans les couleurs et les formes, ce sont des sentiments“. Dagegen war der Erwartungshorizont des Betrachters im Cinquecento, wie Taine ihn rekonstruiert, von anderen Interessen bestimmt: „L'ensemble des mœurs qui nous intéresse à la pensée intérieure, à la forme expressive, intéressait au personnage nu, au corps animal en mouvement“.⁴² Grund dafür ist nach Taine indessen der gleich anschließend genannte Sachverhalt (dessen Triftigkeit hier nicht diskutiert werden soll), dass die Selbstverständlichkeit körperlicher Gewalt den Alltag im Cinquecento ebenso durchzog wie jenen der Feudalität „avant Richelieu“, über den Fléchiers ‚Mémoires‘ berichten:

40 Vgl. ebenda, S. 82.

41 HIPPOLYTE TAINE, Voyage en Italie, Paris 1965, Bd. 1, S. 159.

42 Ebenda.

On n'a qu'à lire Cellini, les lettres de l'Arétin, les historiens du temps, pour voir combien la vie était alors corporelle et périlleuse, comment un homme se faisait justice à lui-même, comment il était assailli à la promenade, en voyage, comment il était forcé d'avoir sous la main son épée et son arquebuse, de ne sortir qu'avec un giacco et un poignard.⁴³

Eine ähnliche, wenngleich qualitativ verschiedenartige Gegenbildlichkeit zur bürgerlichen Moderne zeichnet nach Taine den Komplex von „politesse“ und „galanterie“ aus. Ihm steht in der Gegenwart ein Hauptmotiv aller Taine'schen Schriften entgegen: Gemeint ist das Thema des Zwangs, der auf das Leben der Menschen jetzt nicht mehr von Entladungen körperlicher Gewalt, sondern von der interiorisierten Präsenz eines unablässigen Konkurrenzdrucks ausgeübt wird.⁴⁴ Im zweiten Teil des Fléchier-Aufsatzes, der die leichteren oder wenigstens subtileren Umgangsformen des Salons schildert, erhält dies Gegenbild der traurig schweren Moderne – wie an vielen anderen Stellen – ein Relief, das die Opposition der Atmosphären kräftig hervortreibt:

Dans une société d'égaux il n'y a plus d'ancêtres ni de fortunes: tous ceux qui ont un nom ou de l'argent l'ont gagné; et l'on ne gagne rien qu'après un combat obstiné, par la contention d'esprit, par le travail incessant, par le calcul morose. La vie n'est plus une fête dont on jouit, mais un concours où l'on rivalise.⁴⁵

Expliziter wird der Kontrast noch in dem Essay über Mme de La Fayette angesprochen. Einerseits ist dort von der „politesse parfaite“ als dem eigentümlichen Klima des „salon aristocratique“ die Rede: „c'est-à-dire le soin scrupuleux d'éviter jusqu'à la plus légère apparence de ce qui pourrait choquer et déplaire“⁴⁶ Andererseits schreibt Taine im Gegenzug über die Verhältnisse des Bürgers oder „plébéien“ seiner Zeit, welche die „délicatesse“ zu einer „parure de luxe“ machten: „Il est contraint à l'économie, à la défiance, souvent à la ruse, à la rigueur; il est rempli de pensées d'argent [...]; sa femme est une bourgeoise et une ménagère, et le souci pressant, incessant de faire fortune et de vivre les empêche de s'arrêter aux nuances des sentiments“.⁴⁷ Darauf folgt dann wenig später ein überaus charakteristischer

43 Ebenda, S. 159f.

44 Breit entfaltet wird das Thema des modernen Konkurrenzdrucks vor allem in Taines einzigem ‚fiktionalen‘ Text, dem ‚Graindorge‘; vgl. Vie et opinions de M. Frederic-Thomas Graindorge [...], recueillies et publiées par H. TAINÉ, Paris 1867, z. B. S. 322ff oder S. 161 (zur damals aktuellen Lebenssituation des Künstlers): „Chaque artiste est comme un charlatan que la concurrence trop âpre oblige à forcer sa voix. Comptez encore la nécessité d'aller dans le monde „de se ménager des amis et des protecteurs, de lancer la réclame, de vendre et de pousser son oeuvre [...]“. Das – wenn man so will – komplementäre Phänomen der Reklame („aujourd'hui la publicité aussi bien que le temps est de l'argent“) glossiert ein langer Abschnitt des Kapitels „La société“, ebenda, S. 351–359.

45 TAINÉ, Essais (zit. Anm. 15), S. 238f.

46 Ebenda, S. 251.

47 Ebenda, S. 252.

Taine'scher Satz, der nach der Lektüre der ‚Princesse de Clèves‘ ein Fazit zieht, das eben nicht die ideale Gegenwärtigkeit dieses Romans betont, sondern dessen Bedeutung genau umgekehrt aus der unwiederbringlichen Vergangenheit der literarischen und moralischen Mentalitäten erklärt, welche in ihm überliefert sind:

Ce style et ces sentiments sont si éloignés des nôtres que nous avons peine à les comprendre. Ils sont comme des parfums trop fins: nous ne les sentons plus; tant de délicatesse nous semble de la froideur ou de la fadeur.

48

Und dieser Passus, der noch den jungen Proust beeindruckt zu haben scheint,⁴⁹ mündet wiederum in eine Deklaration, die so etwas wie Taines historistisches Credo auf den Feldern von Literatur- und Kulturkritik darstellt:

Il en est ainsi d'un bout à l'autre de l'histoire: chaque siècle, avec des circonstances qui lui sont propres, produit des sentiments et des beautés qui lui sont propres; et, à mesure que la race humaine avance, elle laisse derrière elle des formes de société et des sortes de perfection qu'on ne rencontre plus. Aucun âge n'a le droit d'imposer sa beauté aux âges qui précèdent; aucun âge n'a le devoir d'emprunter sa beauté aux âges qui précèdent. Il ne faut ni dénigrer ni imiter, mais inventer et comprendre.⁵⁰

Freilich entsteht aus Taines Credo, das in den Werken der Vergangenheit gegenüber den langfristig gültigen, identitätsstiftenden Momenten das Fremde und Unvertraute aufwertet, eine beträchtliche Folgelast, die auch dazu beigetragen hat, es nie allzu populär werden zu lassen. Die größte Unbequemlichkeit des Taine'schen Programms besteht wohl darin, dass es eben von den Aspekten eines Textes oder Bildes wegführt, die sich dem Liebhaber sozusagen unmittelbar erschließen. Stattdessen hat es seinen letztlich privilegierten Gegenstand in jenen Seiten von Kunst und Literatur, welche einer

48 Ebenda, S. 255.

49 Zu den Ausgangspunkten der Proust'schen Ästhetik, welche in sich widersprüchlicher sind, als man gemeinhin annimmt, vgl. ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, Zwischen Croce und Taine. Ästhetischer Idealismus und ästhetischer Historismus beim frühen Proust, in: URSULA ZINK-HEER und VOLKER ROLOFF (Hrsgg.), Marcel Proust und die Philosophie, Frankfurt/M. und Leipzig 1997, S. 138–157. Die auffälligsten Momente einer Affinität zu Taine, die bis in die Wortwahl hinein geht, ergeben sich meines Erachtens am Ende des Essays *Sur la lecture*, wo der Reiz der „ouvrages anciens“ – etwa von Racines Tragödien oder Saint-Simons Memoiren – nicht aus ihrer eventuellen Klassizität, sondern pointiert historistisch aus ihrem Vergangenheitsaspekt erklärt wird; vgl. MARCEL PROUST, *Contre Sainte-Beuve. Pastiches et mélanges. Essais et articles*, hrsg. von PIERRE CIARAC und YVES SANDRE, Paris 1971, S. 191: „Car ils contiennent toutes les belles formes de langage abolies qui gardent le souvenir d'usages, au de façons de sentir qui n'existent plus, traces persistantes du passé à quoi rien du présent ne ressemble et dont le temps, en passant sur elles, a pu seul embellir encore la couleur“; und am Beginn des nächsten Absatzes: „Une tragédie de Racine, un volume des Mémoires de Saint-Simon ressemblent à de belles choses qui ne se font plus“.

50 TAINÉ, *Essais* (zit. Anm. 15), S. 255.

(wie man später zu sagen pflegte) ‚werkimmanenten‘ Anschauung nicht durch sich selbst evident werden, sondern der – mitunter umständlichen – gelehrten Vermittlung bedürfen. So ist die Hermeneutik der Alterität, wie Taine sie entwickelt, dann nicht nur eine raffiniertere Rezeptionsweise, als es die frühere (und naivere) Geschmackskritik nach festgelegten „virtutes“ und „vitia“ des Stils war; sie wird vielmehr in einem ganz elementaren Sinn auch zu einer mühsameren Hermeneutik, die dank ihrer Abhängigkeit von geschichtlichen Vermittlungen nun ihrerseits durchaus der unbehaglichen Verfassung des spätzeitlichen „monde moderne“ entspricht, über dessen Ernst Taine schon in ‚Les jeunes gens de Platon‘ befunden hat: „ce monde moderne est fort triste, parce qu’il est fort civilisé. Chacun y fait effort; chacun peine et travaille de corps et d’esprit“.⁵¹

Emblematische Bedeutung gewinnt unter diesem Gesichtspunkt eine meines Erachtens denkwürdige Episode, die den in Taines Schriften manifesten Wandel der hermeneutischen Perspektiven an einem Beispiel nicht aus der Literaturwissenschaft, sondern der ästhetischen Erfahrung in den bildenden Künsten erkennen lässt. Ich beziehe mich auf den Bericht der Begegnung mit den Werken Raffaels, den der Rom-Besucher Taine im fünften Abschnitt seines ‚Voyage en Italie‘ liefert.⁵² Der Bericht ist auf eine sehr pointierte, geradezu diegetische Spannung schaffende Art gegliedert, indem er das Erlebnis der Raffael’schen Malerei gleichsam in die Phasen zweier Kapitel unterteilt: eine Phase der „première impression“, sozusagen des ersten Blicks, und eine andere der „seconde impression“, bei der die Eindrücke des ersten Blicks durch die komplexeren Wahrnehmungen eines historisch reflektierten zweiten Blicks ergänzt und korrigiert werden. Dabei liegt die Pointe der zweiphasigen Erfahrung – nach dem bislang Gesagten jetzt wohl erwartungsgemäß – darin, dass der erste Blick zu einer herben Enttäuschung führt. Sie beginnt mit dem Verdruss an manchen äußeren Umständen wie etwa dem Zwang, sich zur Betrachtung der Deckengemälde in den Logge den Hals verrenken zu müssen, und

51 Ebenda, S. 49. Der „monde moderne“ ist hier insofern paradoxal, als eine ‚alte Welt‘ modelliert, als er aufgrund seiner komplexen Struktur und der mit ihr verbundenen Arbeitslasten den Gegenpart zur „antiquité“, das heißt nach Taine: der „jeunesse du monde“, bilden muss. Dass Taine die Attraktivität der Antike durch den historischen bzw. evolutionären Aspekt ihrer ‚Jugend‘ begründet, zeigt im Übrigen eine offenkundige epistemologische Gemeinsamkeit mit den Perspektiven des frühen Marx an, der den fortdauernden Reiz griechischer Kunst in einem berühmt gewordenen Passus ja ebenfalls aus ihrer historischen Gebundenheit an die „geschichtliche Kindheit der Menschheit“ (statt aus ihrem objektiven Vorbildcharakter) ableiten möchte; vgl. KARL MARX, Zur Kritik der politischen Ökonomie, 7. Aufl., Berlin 1971, S. 257– 260.

52 Dass der ‚Voyage en Italie‘ „zu den großen, merkwürdigerweise eher unterschätzten Italienreisen des 19. Jahrhunderts [...] gehört“, betont mit guten Gründen – und berechtigter Perplexität angesichts der relativen Vergessenheit des Textes – FRIEDRICH WOLFZETTEL, Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert, Tübingen 1986, S. 379. Wolfzettel sieht auch richtig, dass eines der wesentlichen Themen von Taines Italienreise „das zivilisationsgeschichtliche Problem der Moderne, die unter dem leitmotivischen Gesichtspunkt der Spezialisierung und Technisierung gegenüber aller bisherigen Geschichte eine qualitativ neue Stufe verkörpert, im Vergleich mit der idealen Einheit der alten Kultur“ bildet (vgl. ebenda, S. 384). Dagegen kann ich der anlässlich des ‚Voyage aux Pyrénées‘ formulierten Gesamteinschätzung Taines als einem „romantische[n] Klassizist[en]“ (ebenda, S. 377) nicht ganz folgen, da mir an der oxymorischen Fügung die Komponente des „Klassizisten“ kaum hinlänglich evident erscheint.

vertieft sich angesichts des schlechten Erhaltungszustands der Fresken, so dass bald die Frage gestellt wird: „N'est-ce que cela?“⁵³ Freilich sind das nur Nebenaspekte, verglichen mit der Enttäuschung, die der eigentlich ästhetische Eindruck hervorruft. Selbst die berühmte *Trasfigurazione* in der Pinakothek des Vatikans erscheint auf den ersten Blick wie ein Arrangement bloßer Posen,⁵⁴ während das Fresko des Incendio di Borgo den modernen Betrachter durch seine Ausdrucksarmut befremdet.⁵⁵ So erzeugt der unmittelbare Kontakt mit den – gerade nach dem allgemeinen Konsens in Taines Epoche – schönsten Gemälden des klassischen Kanons allein ein Gefühl irritierender Fremde, Distanz und Verständnislosigkeit.

Bei diesem Gefühl von Irritation und ästhetischer Abwehr, das eventuell zum Anstoß für eine Deklaration moderner Ästhetik gegen die klassische werden könnte,⁵⁶ würde es wahrscheinlich auch bleiben, wenn die spontane „première impression“ sich nicht wenig später einer historischen Reflexion stellen müsste. Mit ihr setzt jene Arbeit der hermeneutischen Vermittlung von Alterität ein, welcher es gelingt, das Ferne und Fremdgewordene an den Werken vergangener Kunst zu erklären und in den Prospekt der zunächst gescheiterten Anschauung zu integrieren. Im Falle Raffaels recurriert Taine dabei vor allem auf zwei Argumente: zum einen auf den Stellenwert der Fresken, die ja eben keine gattungsmäßig isolierten „tableaux à l'exposition“ sind, im größeren Ensemble der Architektur;⁵⁷

53 TAINÉ, Voyage (zit. Anm. 41), Bd. 1, S. 155.

54 Vgl. ebenda, S. 155f., wo der frustrierte Kunstfreund zunächst Folgendes wahrnimmt: „Raphaël [...] croit avant tout qu'il faut choisir et ordonner des attitudes. Cette belle jeune femme à genoux songe à bien placer ses deux bras; les trois saillies de muscles sur son bras gauche font une suite agréable; la chute des reins, la tension de toute la machine depuis le dos jusqu'à l'orteil sont justement la pose qu'on arrangerait dans un atelier“, usw.

55 Vgl. ebenda, S. 157. Der Kunstfreund gibt, was er sieht, dort mit verstärkter Ironie wieder: „Pauvre incendie et bien peu terrible! [...] Le personnage principal est un jeune homme bien nourri, suspendu par les deux bras et qui trouve le temps de faire de la gymnastique. Un père sur la pointe des pieds reçoit son enfant que la mère lui tend du haut d'une muraille; ils seraient à peu près aussi inquiets s'il s'agissait d'un panier de légumes“, usw.

56 Wie sie beispielsweise das Leitmotiv aller ästhetischen Betrachtungen im Tagebuch der Brüder Goncourt bildet. Für die Goncourt als deklarierte Modernisten ist charakteristisch, dass sie die Interessenverlagerung vom Körperlichen zum Seelischen, welche nach ihrer Deutung die wesentliche Distinktion zwischen Klassik und Moderne ausmacht, unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik ohne Einschränkung – oder mit anderen Worten: ohne Interesse an historisch-hermeneutischen Überlegungen – als direkten Fortschritt werten und postulieren. Vgl. dazu neben vielen anderen die Notizen vom 13. Oktober 1856 oder (kritisch auf Flauberts ‚Salammbô‘ bezogen) vom 20. Mai 1862; EDMOND et JULES DE GONCOURT, Journal. Mémoires de la vie littéraire, hrsg. von ROBERT RICATTE, Paris 1956, S. 276: „La littérature montée du fait au mobile du fait, des choses à l'âme, de l'action à l'homme, d'Homère à Balzac“; sowie S. 1078: „Dans cette Oeuvre [‚Salammbô‘, U. S.-B.], ce qui domine toutes les critiques de détail, c'est la matérialisation du pathétique, le retour en arrière, le retour à tout ce qui fait l'oeuvre d'Homère inférieure aux œuvres de notre temps, la souffrance physique prenant taute la place de la souffrance morale, le roman du corps et non le roman de l'âme“.

57 Ansatzpunkt für dies Argument ist gerade die Wahrnehmung einer gewissen Ausdrucksarmut der Malerei: Je ne vois là que des bas-reliefs peints, un complément de l'architecture“. Sie zieht dann die Fragen nach sich: „Pourquoi en effet des fresques ne seraient-elles pas un complément de l'architecture? [...] Pourquoi, appartenant à l'architecture, ne seraient-elles point architecturales?“, welche wiederum zu der Forderung nach einem das Fremde anerkennenden und die eigenen Gewohnheiten hinter sich lassenden Sehen führen: „Il y a une logique intérieure dans ces grandes Oeuvres; c'est à moi d'oublier mon éducation moderne pour la rechercher“. Vgl. TAINÉ, Voyage (zit. Anm. 41), Bd. 1, S. 157f.

zum anderen – und mit Nachdruck weiter ausholend – auf das Körperbewusstsein der Renaissance, das vom „corps animal en mouvement“ so intensiv fasziniert worden sei wie Taines Moderne vom überwältigenden Gefühlsausdruck. Hier nimmt speziell das zweite Argument einen für Taine überhaupt charakteristischen Umweg über die Dokumente von Geschichtsschreibung und Literatur, dessen wichtigste Etappe, die mit den Hinweisen auf Cellinis ‚Vita‘ oder die Briefe Aretinos gegeben ist, wir oben bereits im Zitat erwähnt haben. Was dem ersten Blick als bloße Pose erschien, wird für den kulturgeschichtlich aufgeklärten Blick deshalb zu einem souveränen Spiel der Formen, das die Kategorie des Attitudenhaften transzendiert und einer tieferen Faszination gehorcht. Nachdem Taine, von solchem Wissen gerüstet, Raffael auch an anderen römischen Orten – im Palazzo Borghese die Grablegung Christi oder in Santa Maria della Pace die Sibyllen – aufgesucht hat, kann er sich alsdann wiederum im Vatikan einfinden, und zwar zu einem zweiten Blick, der just die Motive der vormaligen Enttäuschung in Qualitäten höchster ästhetischer Erfüllung verwandelt; denn die Gestalten der Schule von Athen, vor denen Taine jetzt lange verharret, werden ihm nunmehr zu einem „rêve dans l’azur“: „Leur repos, c’est le bonheur fixe“.⁵⁸ Und selbst eine nach wie vor registrierte Blässe des Ausdrucks trägt jetzt, neu perspektiviert, zur überirdisch ruhigen Wirkung der „belle forme“ bei: „L’expression des têtes n’y contredit pas; trop pensives, trop semblables au réel, trop brillamment peintes, elles appelleraient la passion ou l’élan; dans cette sérénité, sous cette teinte sombre, elles s’accordent avec la paisible architecture des poses“.⁵⁹

Bei alledem gibt es jedoch, trotz der quasi dialektisch vollendeten Vergegenwärtigung, keinen Zweifel am Sachverhalt einer essentiellen Fremdheit, der die Aneignung von Raffaels Kunst mit gelegentlicher Lust, doch zugleich nicht ohne konstante Mühe abgerungen wird. Jedenfalls lautet die unhintergehbare Prämisse, von der jegliche Rezeption großer Werke der Vergangenheit auszugehen hat, hier ähnlich wie schon im Essay über Mme de La Fayette: „toutes les grandes choses un peu lointaines correspondent à des sentiments que nous n’avons plus“.⁶⁰ Sobald das historicistische Bewusstsein bereit ist, in den klassischen Bildern oder Texten uneingeschränkt den Part des Vergangenen, Fernen und Fremden anzuerkennen, wird eben auch die Rezeption Raffaels (und erst recht natürlich die eines Petrarca oder Sophokles) zu einer Tätigkeit, die sich – um mit Taine zu sprechen – dem „combat obstiné“ und der „contention d’esprit“ nähert, wie sie nach Taine alle Aktivitäten seiner Gegenwart kennzeichnen. Anders als die Hermeneutik, welche in die Kontinuität einer Überlieferung eintritt,

58 Vgl. ebenda, S. 170.

59 Ebenda, S. 171.

60 Ebenda, S. 153. Im früheren Essay lautete der oben bereits zitierte vergleichbare Passus: „Ce style et ces sentiments sont si éloignés des nôtres que nous avons peine à les comprendre. Ils sont comme des parfums trop fins: nous ne les sentons plus“.

vollzieht die Hermeneutik der Alterität vor allem eine Anstrengung. Oder wie Taine selbst es am Beginn seines Berichts von der Begegnung mit Raffael formuliert: „On va d’une fresque à un tableau, d’une galerie à une église; on revient, on lit sa vie, celle de ses contemporains et de ses maîtres. C’est un travail“.⁶¹

61 Ebenda.